

Más vivo que nunca: Las audacias de Shakespeare.

Parte II: Shakespeare y la lectura resistente

*Valeria Rodríguez Van Dam**

Universidad de Buenos Aires - Facultad de Ciencias Sociales
Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González»
Instituto Superior del Profesorado del CONSUDEC «Septimio Walsh»
Universidad de Cambridge - Buenos Aires Open Centre
Argentina

I. Shakespeare alumno y lector

Como cualquier otro muchacho cuyo padre cumplía función pública, William Shakespeare tuvo asegurada su vacante en la escuela local, the King's Free Grammar School of Stratford-upon-Avon. No se sabe a ciencia cierta si logró completar la totalidad del trayecto primario y secundario, o qué nivel alcanzó en su recorrido académico. Tampoco sobreviven registros del currículum escolar de Stratford-upon-Avon, por lo cual se suelen examinar las instrucciones curriculares que datan de la misma época en instituciones similares en base al supuesto de que Stratford podría haber ofrecido una educación equiparable.

El recorrido escolar habría comenzado por los fundamentos de la doctrina cristiana dispuestos en el catecismo de la iglesia anglicana, y continuado por una sólida instrucción en gramática latina, con extensa ejercitación y la exhaustiva lectura guiada de textos establecidos para tal fin. Los alumnos habrían leído, recitado y aprendido de memoria antologías y selecciones varias para luego pasar al abordaje de obras completas de los principales autores de la Roma clásica, el gran modelo imperial que la Inglaterra isabelina se propo-

* Profesora Especialista en Literatura Inglesa III (Estudios Shakesperianos) por el Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González». Licenciada en Educación con Orientación en Lenguas Extranjeras (Inglés) por la Universidad Nacional de Quilmes (medalla de oro 2007). Correo electrónico: valeriavandam@yahoo.co.uk.

Ideas, III, 3 (2017), pp. 229-246

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigación en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

ne imitar y superar. El trayecto central de la formación clásica habría incluido el profundo escrutinio de la obra de Erasmo, con particular acento en el arte del embellecimiento retórico. En los años superiores, se habría ejercitado el latín en la redacción de cartas, declamaciones, discursos y ensayos sobre temas particulares. También se habría completado la lectura de un amplio repertorio de obras literarias latinas, en especial Ovidio: la erudición clásica presente en el canon shakesperiano se corresponde estrechamente con la ofrecida en el corpus del currículum escolar (Bate, 1997). Son esas técnicas de composición aprendidas en la escuela, con su énfasis en la elaboración retórica, las que acompañarán a Shakespeare durante toda su carrera como dramaturgo. Leer un texto fuente, embellecerlo, expandirlo, convertir prosa en verso y viceversa: las estrategias escolares de escritura creativa, insufladas con lenguaje sublime, serán traspuestas más tarde sobre el escenario, al alcance de todos.

El Shakespeare lector es, fundamentalmente, un lector no ingenuo. Recuerda y aprovecha todo lo que ha leído; es capaz de percibir el potencial dramático de ese material y maximizarlo. Como lector eficiente, es consciente de su propio horizonte de expectativas y también conoce el de su audiencia -el de los que saben leer y el de los que no-. Sabe hasta dónde su audiencia puede seguirlo. Al mismo tiempo, Shakespeare es un lector interventivo; un co-autor que nunca deja intactos sus textos fuente: los resignifica, los transmuta, los complica, los oscurece, los subvierte, los hermosea. El atractivo de su obra no ha de encontrarse en la novedad de las tramas o los personajes sino en las numerosas transgresiones que opera, como un «lector-Midas», sobre historias ampliamente conocidas por el público. Cada operación de *opacidad estratégica* (Greenblatt, 2004) será lo suficientemente explícita como para atraer la atención sobre sí misma e invitar a la reflexión sobre temas pertinentes a su contexto: política, filosofía, familia, género, arte, teatro. Las libertades que el dramaturgo se toma con sus viejos textos escolares interpelan la inteligencia y la memoria colectiva de su audiencia en un proceso múltiple de lectura y re-escritura que atraviesa todos los espacios del acontecimiento teatral.

II. Shakespeare escritor

Probablemente, uno de los más notables atrevimientos que Shakespeare se toma con su material de lectura sea la cantidad de transgresiones que opera en el tratamiento de los textos fuente en una de sus comedias más controvertidas. *The Taming of the Shrew –La Fierecilla Domada* o *La Doma de la Bravía*– constituye un acabado ejemplo de los diversos y dispares procesos de lectura que atraviesan las condiciones de su producción, las particularidades al interior de su texto y las múltiples y conflictivas formas de su recepción

por parte de audiencias y críticos. No existe consenso acerca de la fecha de composición de la obra, si bien se la ubica en la etapa temprana del poeta, a mediados de la última década del siglo XVI. La incursión en la temática anunciada desde el título remite inmediatamente a la antigua tradición teatral de las *Shrew Comedies* –comedias de fierecillas–, que reúne todos los rasgos convencionales de las llamadas *taming plots* –tramas de domesticación– junto con las figuras genéricas de domador y fierecilla.

Algunos de los numerosos textos fuente en los que Shakespeare abreva para esta composición enraízan en la cultura popular europea e incluyen, entre otros, elementos de la comedia romana –la *Mostellaria* de Plauto–, los fabliaux –poemas narrativos breves de contenido humorístico y obsceno–, la literatura popular francesa, el teatro medieval y la *Commedia dell’Arte*. También toma ideas y tramas de *Las Mil y Una Noches*, los *Coloquios* de Erasmo y los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer. Más cercanos a su tiempo, también le sirven *The Supposes* –la traducción inglesa de George Gascoigne de *I Suppositi* de Ariosto–, los sermones oficiales de la iglesia anglicana, los panfletos renacentistas acerca del matrimonio y los *jest books*, compilaciones de chistes de la era Tudor. Ha leído o probablemente presenciado numerosas obras de teatro escritas por sus contemporáneos acerca de la temática y hasta existe una obra registrada en 1594, *The Taming of A Shrew*, la disputa sobre cuya autoría aún permanece irresuelta entre quienes involucran la mano de Shakespeare y quienes la desechan.

Se trata, pues, de una tradición teatral bien conocida en Europa y en la Inglaterra isabelina. Lejos de ignorar esta tradición condicionante de la respuesta de su audiencia, Shakespeare deliberadamente juega con la invocación de ese territorio común. Sabe que el público que concurre a su teatro espera ver una nueva versión de la vieja y conocida historia del «marido-domador» sometiendo a la «esposa bravía»; una historia machista de castigo y disciplinamiento social de la mujer que no se ajusta a su rol. A esta trama de domesticación le agrega el componente farsesco de una trama secundaria inspirada en la comedia romántica tradicional, la cual también es esperada por la audiencia, y en la que incluye, entre otros, vestigios de los personajes de repertorio de la *Commedia Dell’Arte*. Finalmente, articula ambas tramas dentro de una tercera historia que funciona como marco de la obra, la única de las tres a la que, llamativamente, no proporciona un cierre.

El resultado es una compleja construcción multidimensional en cuyo interior el dramaturgo encuentra espacio suficiente para parodiar y problematizar los géneros que entrelaza a la vez que proponer y desplegar una forma

nueva de comedia experimental. El texto que emerge de esta serie de transgresiones y audacias se presenta como un texto manifiestamente polisémico: cada espectador verá en él aquello que se dispone a encontrar según sus saberes previos. De hecho, el carácter controvertido de *La Fierecilla* y la incomodidad –inclusive el rechazo– que suele generar desde su recepción hasta el día de hoy debe buscarse en la discrepancia que surge entre los distintos tipos de *lectura* que plantea.

III. Lecturas a medida

Tanto la audiencia isabelina como, más tarde, críticos y directores teatrales, se enfrentan al texto shakesperiano desde un modo de recepción claramente condicionado en una sola dirección. Sin embargo, desde el título mismo, Shakespeare juega con ese horizonte de expectativas para frustrarlo, desairarlo: plantea, según se hará evidente luego, una disputa semántica; casi una trampa lingüística. A cada paso el texto sorprende al negarse sistemáticamente a ofrecer lo que se espera ver y oír, y de esa manera remite obstinadamente al título, una y otra vez, para invitar a una comprensión más profunda. De lo que se trata es, en primera instancia, del *contraste* entre lo esperado y lo obtenido; entre lo aparente y lo real; entre lo literal y lo metafórico. Inexorablemente el abordaje del texto también quedará teñido por el contraste entre lo superficial y lo profundo. *La Fierecilla*, más que cualquier otra obra, ha sido frecuente objeto de lecturas reduccionistas que no dan cuenta de ese contraste.

Es una obra en la cual cada uno verá lo que quiera ver: aquellos que esperan la vieja y refrita historia del domador sometiendo a la fiera, encontrarán una versión casi pornográficamente patriarcal. Aquellos y aquellas que, ya en nuestro tiempo, concurren al teatro para escandalizarse y ofenderse con lo que perciben como una especie de versión brutal del relato ovidiano de Pigmalión, encontrarán en *La Fierecilla* una advertencia y una denuncia feminista contra una situación de la cual no parece existir salida. Ésta es, por cierto, la situación de Catalina al principio de la trama, y existió al menos una versión teatral en Turquía en 1986 a la cual el director Yücel Erten transformó en tragedia al hacer que su Catalina –quien no ha logrado evolucionar desde su situación inicial– cayera muerta al concluir su parlamento final por haberse cortado las venas (Elsom, 1989).

En segunda instancia, lo que también está en juego, además del manifiesto poético-teatral que Shakespeare siempre propugna en cada una de sus obras, es una teoría *lingüística* acerca de la relación entre significante y signi-

ficado, entre el uso referencial y el uso representacional del lenguaje (McRae, 1991). Por consiguiente, un segundo desafío para la audiencia consistirá en discernir entre dos *lecturas* posibles sobre los personajes y sus circunstancias, e incluso sobre la naturaleza misma de la obra que se desarrolla sobre el escenario: una lectura *literal*, lineal, unívoca, inmediata y una lectura figurativa, *metafórica*, multívoca que exige un descentramiento y una re-escritura colectiva de aquellos conceptos y saberes comunes.

IV. Lecturas desmedidas

El dramaturgo sustenta su experimento teatral en la metáfora dominante de la obra, anclada en la palabra *play*, que en idioma inglés refiere al menos a cinco tipos de actividad: lúdica, teatral, musical, lingüística y sexual. Catalina, la heroína de la obra enmarcada, debe aprender a desempeñarse quizás en todas estas acepciones. Su situación inicial, de opresión extrema en el ámbito familiar y social inmediato, la ha paralizado y encasillado en un estereotipo, el de «fierecilla». Tal estigma –que también remite al personaje de repertorio de la esposa regañona en el teatro clásico–, ha sido propiciado por un padre perverso para luego ser reproducido y naturalizado por su entorno, casi exclusivamente masculino, que ha leído su asertividad en términos de una desviación y que no pierde oportunidad de hostigarla y agredirla en los términos más crueles y violentos.

El etiquetado al que es sometida opera en dos sentidos: por una parte, en tanto «fierecilla» que debe ser domesticada –y el término metafórico *shrew*, musaraña, le niega incluso el estatuto humano–, y por otra parte, en tanto obstáculo, ya que el fatal silogismo social acerca de la soltería de una mujer malhumorada la fija en la posición de un impedimento para los pretendientes de su hermana menor. Bianca no cuenta con autorización paterna para contraer matrimonio hasta que Catalina encuentre marido. El consecuente resentimiento que esta trampa perversa genera en ella y en todos se traduce en una especie de espiral ascendente cada vez más violenta y produce un Otro dentro del Otro. Por su condición femenina, Catalina es un Otro dentro de la sociedad patriarcal y misógina de Padua, pero además, en tanto mujer que alza la voz y se enfrenta a su entorno, Catalina es una Mujer-Otro: la que se niega a someterse, a ocupar su lugar designado en la sociedad y a cumplir con su destino de hija, hermana, muchacha casadera y esposa.

Resulta tan interesante como perturbador considerar las diversas formas en que los hombres de Padua se refieren a Catalina en la primera escena del primer acto, ya que revelan las diversas *lecturas* estigmatizantes

que las subyacen. Gremio, el pretendiente anciano de Bianca, se refiere a Catalina como a alguien que merece ser transportado en el carro de castigo, una forma ignominiosa de transporte en la cual se exponía al escarnio público a delincuentes y tratantes prostibularios. Para la ocasión, Shakespeare efectúa una innovación lingüística: transforma el sustantivo *cart* –carro– en un verbo:

Baptista: ...*If either of you both love Katherina,
Because I know you well and love you well
Leave shall you have to court her at your pleasure.*
Gremio: *To cart her, rather. She's too rough for me.*¹
(I.i.52-55)

La elección léxica no es casual. Está presente en la superficie la idea de que Catalina merece disciplinamiento y castigo público por su falta de docilidad. Pero también se advierte una velada y perversa figuración de la joven como la madama de un prostíbulo, cuyo trabajo consiste en facilitar el acceso de los «clientes» a los cuerpos de las prostitutas. Sin embargo, esta «madama» no está haciendo bien su trabajo, ya que en lugar de facilitar el acceso carnal, lo obstaculiza, y de la peor manera: su conducta hostil y sus palabras filosas se constituyen en una amenaza de castración, lo cual sólo incrementa la beligerancia masculina hacia la joven en un círculo vicioso. El insulto de Gremio opera en varios sentidos. No sólo Catalina está siendo denigrada, sino también su hermana. Bianca es el cuerpo al que Gremio quisiera acceder mediante el «pago» de su parte en la negociación y el acuerdo prenupcial, que Catalina impide. En última instancia, la misma institución del matrimonio queda degradada, en boca de Gremio, a un intercambio prostibulario. Catalina capta la insinuación, pero además interpreta otra dimensión en su propia lectura del insulto y responde con un reproche directo a su padre por no defender su honor: «*I pray you, sir, is it your will/ To make a stale of me amongst these mates?*»² (I.i.57-58). La palabra *stale* significa, entre otras, 1) un señuelo –tanto en la cetrería como en términos generales–; 2) un cómplice facilitador de asaltantes, 3) una prostituta callejera –en virtud de la costumbre de emplearlas como señuelo para atraer hombres y luego asaltarlos; el término comenzó a ser utilizado para referirse despecti-

1. Bautista: ... si alguno de ustedes dos ama a Catalina, / Como los conozco bien y les tengo afecto, / Les doy mi permiso para cortejarla.

Gremio: ¿Cortejarla? Más bien subirla a un carro. Es demasiado tosca para mi gusto. (Traducción propia).

2. Señor, si me permite, ¿acaso es su deseo / Hacerme quedar como una callejera frente a estos fulanos? (Traducción propia).

vamente a una mujer «impura»– y 4) un amante ridiculizado por su rival y transformado en hazmerreír (OED, 1994).

Shakespeare coloca un segundo grupo de referencias de índole demonizante (*devil(s)*, diablo, demonio) en las palabras de Hortensio, otro pretendiente de Bianca, y luego, en II.i.26, del propio Bautista –«*Thou hilding of a devilish spirit!*»³–. En este caso, la alusión es más directa y quizá más inquietante. Contiene el clásico presupuesto patriarcal hegemónico acerca de las mujeres solas: la idea de que se niegan perversamente a pertenecer a un hombre –su padre, su marido o Dios– porque se han entregado a Satanás (de Beauvoir, 1949). Para el público de Shakespeare, son palabras que reverberan con asociaciones claras con las cuales está tristemente familiarizado. Remiten a la historia no tan lejana de la caza de brujas y el genocidio de mujeres en el mundo occidental y oscurecen la atmósfera de la obra desde su escena inicial. Catalina está completamente sola e indefensa frente a un poder patriarcal que se muestra más peligroso con cada nueva intervención, incluidas las palabras de su propio padre.

Unas líneas más abajo, Gremio la llama «*fiend of hell*» (I.i.88) –demonio infernal– y la despidе con «*you may go to the devil's dam*» (105) –te puedes ir a la madre del demonio–; es decir, si existiera criatura peor que un demonio, sin dudas sería una *mujer*– demonio, su *madre*. Su comentario a Hortensio cuando Bautista y sus hijas se han ido repite las mismas ideas: que Catalina sólo podría desposarse con un demonio (120, 122) y que no existe hombre tan tonto o tan loco como para casarse con el «infierno» (124). Nuevamente, en las palabras de este violento personaje asoman alusiones obscenas y otra clara degradación del concepto de matrimonio: además de «infierno», en inglés isabelino *hell* significa «vagina» y «prostíbulo» (Williams, 2006). Gremio concluye expresando la esperanza de que aparezca un hombre dispuesto a «cortejarla, desposarla, llevarla a la cama y librar la casa de ella» –«*woo her, wed her, and bed her, / and rid the house of her!*» (142-143)– como si se tratase de un insecto o una alimaña a exterminar.

Una tercera lectura de Catalina por parte de Tranio, el mayordomo acompañante de Lucentio, consiste en especular que la chica está loca de atar o bien es increíblemente perversa o ingobernable –«*That wench is stark mad or wonderful froward*» (I.i.69)–. En cualquier caso, se trata de una *desviación* de la conducta «natural» esperable en una mujer. El comportamiento antinatural también constituye una inmoralidad y un pecado. Catalina está desafiando a Dios con

3. ¡Espectro de bestia inútil y diabólica! (Traducción propia).

su locura y su recalcitrancia y está perturbando el orden del universo, que los isabelinos –o los paduanos– imaginan perfecto y jerárquicamente armónico en todos los planos: es igual de antinatural que el pie se subleve contra la cabeza como que el súbdito se subleve contra el monarca, que una hija desobedezca a su padre o que una mujer se niegue a someterse a los hombres.

Un término frecuente que los demás personajes utilizan para referirse a ella en otras escenas es *curst*, en su acepción de «malvada». Sin embargo, la palabra *curst* también refiere, entre otras cosas, a la víctima cautiva de una maldición o un hechizo. En efecto, Catalina sufre bajo el cautiverio de un mandato parental destructivo, del estigma social contra una mujer que reclama y ejerce su legítimo derecho al enojo. Su sufrimiento y su desazón estallan con furia y violencia hacia afuera, una violencia con la que amenaza a los hombres y que ejerce contra su hermana ante su evidente incapacidad de comunicarse con Bianca de manera fraternal y afectuosa. Estos sentimientos autoaniquilatorios quizá también amenazan con transformarla casi en una heroína trágica, capaz de terminar con su vida si la situación se prolonga. Prueba de ello es II.i.31-36, en donde ella misma resume su estado de impotencia, profunda tristeza e incluso pensamientos de muerte⁴. Siente que no sólo no hay escapatoria a su destino sino que además su sistema –patriarcal– de creencias también la condena, después de muerta, al castigo eterno reservado a las solteronas: guiar simios en el infierno. Catalina es igualmente incapaz de salir de su enojo y su tristeza como de encontrar una salida al sentido lineal, unidireccional, literal hacia el que su entorno la empuja a contemplar la vida y el mundo.

Sin embargo, no todo está paralizado en ella. Aún le queda su inteligencia fuera de lo común, manifiesta en una creatividad lingüística evidente desde sus primeros parlamentos. Se expresa con una notable flexibilidad y juega con las palabras al punto de desconcertar a sus mediocres interlocutores: «... *doubt not her care should be/ To comb your noddle with a three-legged stool/ And paint your face and use you like a fool*»⁵(I.i.63-65). Es esa capacidad

4. *What, will you not suffer me? Nay, now I see! She is your treasure, she must have a husband. / I must dance barefoot on her wedding day, / And for your love to her lead apes in hell./ Talk not to me. I will go sit and weep! Till I can find occasion of revenge.*

(¿Qué pasa? ¿No me soportas? ¡Ah, claro!/ Ella es tu tesorito, ella tendrá marido. / Y yo tendré que bailar descalza el día de su boda,/ Y por tu amor a ella conducir simios en el infierno. / ¡No me hables! Me voy a sentar a llorar/ Hasta que encuentre la ocasión para vengarme). (Traducción propia).

5. ... no tengas duda de que me ocuparía/ De peinarte la nuca con un banquito de tres patas/ Y pintarte la cara y tratarte como a un idiota. (Traducción propia).

generadora lo que hace que Petruchio, el insólito y avasallante excéntrico, se enamore inmediatamente de ella, *aún antes de conocerla*, por el escandalizado relato de Hortensio acerca de los originales y elaborados insultos que le han sido propinados por Catalina. Petruchio descubre con regocijo que por fin ha encontrado a una mujer inteligente, independiente, con carácter e ideas propias: «*Now, by the world, it is a lusty wench! / I love her ten times more than e'er I did. / Oh, how I long to have some chat with her!*»⁶ (II.i.160-162).

Desde el comienzo, la relación entre ambos es una relación lingüística que combina el juego *–play–* en todas sus acepciones con la puesta en crisis de la relación entre significado y significante. Es así, mediante la transgresión permanente, como Petruchio logrará ganarse primero la curiosidad y luego el interés y el amor de Catalina. Ambas estrategias serán cruciales para que esta pareja no convencional pueda encontrar formas posibles de la felicidad y además evitar la marginación en un entorno asfixiante. Petruchio es consciente de que la única manera de escapar al etiquetado y a la estigmatización en una sociedad con altos niveles de falsedad e hipocresía es fingiendo; es decir, actuando *–play–* y para eso debe contar con la complicidad de Catalina. Necesita forjar un acuerdo teatral con ella, para lo cual la joven tendrá que despojarse de su enojo y su literalidad. *Never make denial*, le dice –no me desmientas; no me niegues; no te niegues–, en el último segundo que les queda a solas durante su primer encuentro (II.i.273), en una extraordinaria y urgente muestra de amor, entrega y confianza. Petruchio sabe que ella ha percibido que él no viene a oprimirla ni a burlarse ni a juzgarla sino a amarla y a compartir con ella la liberación que ofrece el teatro. Le asegura, en su modo brusco e impaciente, que no piensa huir escandalizado por su conducta, que no ha de abandonarla, como quizás lo hayan hecho otros pretendientes en el pasado. Ella, que sigue enojada, intenta rebelarse ante su padre, pero la improvisada y original respuesta de Petruchio la deja sin palabras: «*'Tis bargained' twixt us twain, being alone, / That she shall still be curst in company.*»⁷ (II.i.300- 301). El subsiguiente silencio textual de Catalina es más que elocuente: ha encontrado a un hombre muy diferente, un poco desquiciado tal vez, que acaba de despojarla del impacto público que logran sus desplantes, pero que también le ha abierto una vía de escape, y que se muestra dispuesto a tomarse el trabajo de conocerla y ganarse su amor. Probablemente valga la pena darle una oportunidad.

6. ¡Caramba! ¡Qué tremenda mujer!/ La amo diez veces más que antes./ ¡Oh, cómo me gustaría tener una charla con ella! (Traducción propia).

7. Hemos acordado cuando estábamos solos/ Que ella seguirá siendo malvada en público. (Traducción propia).

V. Lecturas descentradas

En consecuencia, el proceso que se desarrolla a continuación también problematiza la lectura lineal de esta misma secuencia en las comedias tradicionales. Las escenas que transcurren entre el casamiento y la partida de la pareja y su retorno a Padua al final de la obra obligan a un descentramiento de aquellos supuestos que sustentan la recepción de los géneros conocidos. Aquellos que sigan la trama desde la literalidad sólo verán una cruel y sádica historia de sometimiento; pero, avanzadas las instancias de esa trama, comenzará a instalarse un incómodo sentimiento de insuficiencia: es Shakespeare que todavía no ha terminado de decir lo que tiene para decir. Su experimento teatral va mucho más allá de la misógina superficialidad de los viejos géneros y ahora interpela a la inteligencia y la memoria colectiva de su público para comprender y explorar lo que se oculta detrás de las apariencias. La evolución de esta relación de pareja también remite al problema ulterior de lo que ha comenzado a definirse como una discrepancia entre significantes y significados: entre el concepto de «fierecilla» y la complejidad y profundidad de Catalina y entre una supuesta «doma» y el despliegue de estrategias que Petruchio pone en juego. Es precisamente el *juego* la forma que Petruchio tiene de ser y estar en el mundo y a lo que habrá de recurrir para mostrar a la mujer que ama que existe una salida feliz y divertida a su terrible situación y que es ella quien debe encontrarla por sí misma.

En IV.iii Catalina vuelve a resumir su situación presente, cuya correspondencia con los planes enunciados previamente por su marido la audiencia puede ahora cotejar. También da cuenta de la interesante novedad de que ahora su desconcierto ha generado una introspección y el descubrimiento de facetas de sí misma que ignoraba; por ejemplo, que no sabe *pedir* porque jamás necesitó hacerlo, como expresa en IV.iii.7-8⁸. Pero además hay otro cambio, el más importante:

*Katherine: My tongue will tell the anger of my heart,
Or else my heart, concealing it, will break,
And rather than it shall, I will be free
Even to the uttermost, as I please, in words.* ⁹
(IV.iii.77- 80)

8. «... I, who never knew how to entreat, / Nor never needed that I should entreat...»

9. Catalina: Mi lengua hablará de la ira que alberga mi corazón, / Y si no lo hace, mi corazón se romperá tratando de ocultarla, / Y antes de que eso ocurra, voy a ser libre/ Hasta lo absoluto, tal como a mí me plazca, en palabras. (Traducción propia).

Catalina es ahora plenamente consciente de que alberga *ira* en su corazón y que, si no la expresa en *palabras*, éste se romperá. Efectivamente, en el momento del quiebre se encuentra el comienzo de su liberación: si no puede ser libre en los *hechos*, entonces será libre en *palabras*; es decir, ha comenzado a comprender la función liberadora del lenguaje cuando éste se despoja de toda literalidad y referencialidad y sólo depende de la voluntad del hablante –*as I please*–. La clave para su emancipación, en la que además concurren la emancipación de la lengua y la emancipación de la comedia, se materializa sólo cuando Catalina descubre que puede ser libre en palabras; cuando comprende que la lengua puede desanclarse de los hechos y elevarse hacia lo representacional y que ese potencial emancipador reside en ella misma. Llegado este punto, Catalina ya está lista para superar al «maestro».

VI. Lectoescritura emancipatoria

Probablemente el centro mecánico de la obra pueda localizarse en IV.vi, el momento didáctico cúlmene, en el cual Petruchio escenifica dos juegos/ actuaciones. El primero, el «juego del sol y la luna», comienza como una nueva disputa semántica por el valor de las palabras. Una vez más, la relación entre signifiante y significado es tensionada cuando Petruchio propone: «*Good Lord, how bright and goodly shines the moon!*»¹⁰ (IV.vi.2). Catalina lo contradice, desde su literalidad, invocando cognición en un abierto contraste entre el *decir* y el *saber* (yo *digo* que es la luna que brilla vs. yo *sé* que es el sol que brilla) y Petruchio sistematiza explícitamente lo que ella ha comenzado a aprender en escenas anteriores: «*It shall be moon, or star, or what I list*»¹¹ (IV.vi.7; énfasis agregado). Las palabras significan lo que el hablante *quiere* que signifiquen. El significado no reside en el vocablo –el signifiante– sino que es el hablante, el usuario del lenguaje, quien utiliza el vocablo para significar. La relación significado-signifiante se establece sobre un vínculo arbitrario, sujeto únicamente a la *voluntad* del hablante. Esa voluntad puede ser lúdica- subversiva, como la de Petruchio –«*I say it is the moon*», yo digo que es la luna–, cognitivista-literal, como la de Catalina –«*I know it is the sun*», yo sé que es el sol–, o bien reproductivista-patriarcal, como la de Hortensio –«*Say as he says...*», diga como dice él.

Es en este punto cuando ella comprende el alcance completo de este aprendizaje. Comprende que se ha casado con un jugueteón, que con su juego puede revisar el mundo (Saccio, 1999) y así divertirse durante el tedioso

10. ¡Dios mío, con que abundante claridad resplandece la luna! (Traducción propia).

11. Será luna, o estrella, o lo que a mí me dé la gana. (Traducción propia).

trayecto de regreso a Padua, y durante el resto de su vida. Comprende que explorar la función representacional del lenguaje puede ser mucho más interesante y desafiante para una inteligencia creativa como la suya, y entonces, por primera vez, se permite comenzar a jugar ella también:

*Katherine: Forward, I pray, since we have come so far,
And if it be moon, or sun, or what you please;
An if you please to call it a rush candle,
Henceforth I vow it shall be so for me.*¹²
(IV.vi.12- 15)

Bajo la apariencia de una sumisión lingüística al discurso de Petruchio y un abandono de su propia vernácula, Catalina propone una definición todavía más subversiva para el astro que ven en el cielo. El sol, dice, puede incluso ser una antorcha de hierbas, la más sencilla y humilde forma de iluminación. Si vamos a jugar a buscar nombres insólitos; si vamos a aceptar que el sol sea un manojo de hierbas encendidas, entonces estamos preparados para aceptar cualquier asociación posible (Saccio, 1999). Y entonces Petruchio retrocede y desactiva el juego: ella lo ha superado: «*Nay, then you lie. It is the blessed sun*» (17) –mentira: es el sol–. Y ahora es Catalina la que, ya con evidente felicidad, se divierte a sus expensas: «*... and the moon changes even as your mind*»¹³ (21). La luna, símbolo femenino por excelencia, regida por la *mutabilidad*, cambia al ritmo de tu mente, le dice, en una exquisita subversión de los roles de género y en la confirmación de que, efectivamente, ha comprendido que el lenguaje es también una forma de juego y, como tal, residente en la imaginación y en constante movimiento. Su discurso se ha elevado al plano de la representación, de la metáfora, y las cadenas de su antigua opresión quedan disueltas.

Para el segundo juego/actuación, el «juego del anciano y la doncella», Petruchio necesita la participación de un «extra» para escenificar una propuesta aún más audaz. Aparece Vincentio, el padre de Lucentio, quien también se dirige a Padua, y Petruchio lo saluda cual si se tratara de una jovencita. Pícaramente, quizás con la certeza de que su esposa participará gustosa de este nuevo juego, emprende una breve parodia del *blazon* petrarquista –la retórica del *ars amandi*–, rebozante de los clichés convencionales de este agotado dispositivo poético:

12. Catalina: Sigamos caminando, por favor, ya que llegamos hasta aquí, / Y si es luna, o sol, o lo que te plazca, / Y si te place llamarlo una antorcha de hierba, / De ahora en adelante juro que eso será para mí. (Traducción propia).

13. ... y la luna cambia a la par de tu mente. (Traducción propia).

*Petruccio: Good morrow, gentle mistress. Where away?–
 Tell me, sweet Kate, and tell me truly too,
 Hast thou beheld a fresher gentlewoman?
 Such war of white and red within her cheeks!
 What stars do spangle heaven with such beauty
 As those two eyes become that heavenly face?–
 Fair lovely maid, once more good day to thee.–
 Sweet Kate, embrace her for her beauty's sake.¹⁴
 (IV.vi.28–35)*

Esta segunda invitación al juego/ actuación (*play*) alcanza un nivel más complejo de sofisticación, más allá de la subversión, que llega al corazón de la obra. La cuestión de género, que el pobre Hortensio sintetiza sin comprender –«*A will make the man mad, to make a woman of him*»: Enloquecerá al hombre haciéndolo mujer (36)– se asoma aquí con una potencia multidimensional inusitada. Catalina vuelve a superar a Petruchio en su propio juego, a tal punto que su propia parodia de la parodia de Petruchio se transforma en una formidable declaración de principios. No sólo llama a un anciano «joven doncella en flor» sino que además se atreve a imaginarlo –quizás autorreferencialmente– en la cama con otro hombre:

*Katherine: Young budding virgin, fair and fresh and sweet,
 Wither away, or where is thy abode?
 Happy the parents of so fair a child!
 Happier the man whom favourable stars
 Allots thee for his lovely bedfellow!¹⁵
 (IV.vi.37–42)*

Lo que Catalina imagina y verbaliza no es otra cosa que lo que la trama pone de manifiesto en el centro de las diversas transformaciones que dan sentido a la metáfora teatral. Al igual que lo ocurrido en la historia de Sly –el marco de la obra–, lo acontecido entre ambos es resignificado por la conciencia última de que todo transcurre entre dos cuerpos *masculinos*, los de los actores que montan su obra en la casa del Lord. Shakespeare escribe para un

14. Petruchio: Buen día, distinguida señorita. ¿Adónde se dirige?/ Dime, dulce Catalina, y dime la verdad, / ¿Alguna vez viste a una señorita con tanta frescura?/ ¡El rojo y el blanco batallan en sus mejillas!/ ¿Existen estrellas en el cielo tan hermosas/ Como esos ojos en ese rostro celestial?/ Hermosa y encantadora doncella, nuevamente buen día. / Dulce Catalina, abrázala por su belleza. (Traducción propia).

15. Catalina: Joven virgen en flor, hermosa y fresca y dulce, / ¿Adónde te diriges? ¿O dónde habitas?/ ¡Dichosos los padres de tan hermosa criatura!/ ¡Más dichoso aún el hombre al que las estrellas favorables te destinen como su encantadora compañera de lecho! (Traducción propia).

escenario habitado por cuerpos masculinos a los que permite transitar una multiplicidad de dimensiones de género en constante movimiento, interacción, superposición y rotación caleidoscópica. En cualquier momento dado, lo que la audiencia ve sobre el escenario es a un actor interpretando un papel femenino; a otro actor interpretando a un muchacho –por ejemplo el paje del Lord– que a su vez debe interpretar a la supuesta esposa de Sly, o bien a un actor interpretando a un anciano que a su vez es *interpretado* como doncella en el camino a Padua.

La liminalidad del cuerpo generado, re-generado, des-generado y multi-generado sobre el escenario es un hecho naturalizado en ese otro mundo isabelino, también marginal, al cual pertenecen los teatros, los burdeles y las casas de juego, y del cual las audiencias son perfectamente conscientes. Entre las múltiples razones por las cuales la actividad teatral londinense es objeto favorito y permanente de persecución no es menor la objeción de raigambre puritana a las prácticas de travestismo que la constituyen. Desde púlpitos y despachos oficiales por igual se levantan voces indignadas contra la inmoralidad que representa para ellos el cuerpo de un hombre ataviado con ropas femeninas y actuando e interactuando con otros cuerpos masculinos sobre el escenario, corrompiendo –así lo creen– las vulnerables mentes juveniles con ideas abominables. Las grandes mayorías, sin embargo, siguen concurriendo a los teatros con total tranquilidad, quizás en la certeza de que hay más «realidad» sobre esos escenarios –la realidad de lo múltiple, de lo que no deja de moverse y mutar, de lo que se parece a la vida y el paso del tiempo– que sobre los altares, los púlpitos y las reparticiones del aparato estatal. Probablemente entienden que el cuerpo del actor es un *significante*, también asociado arbitrariamente, volitivamente, a uno o varios significados, pero que al mismo tiempo, en su compleja multiplicidad, ese cuerpo es también una *metáfora*, un universo de significados que vale la pena explorar. El aquí-y-ahora del fenómeno dramático les ofrece esa oportunidad, sin interferencias moralistas y con la ilimitada libertad que supone el uso de la imaginación. Las autoridades municipales en tanto, incapaces de ninguna otra lectura que no sea literal, jamás comprenderán la esencia metafórica de ese acontecimiento teatral e intentarán suprimirlo una y otra vez.

En esta obra, el tensionamiento de todos los límites inexorablemente tracciona hacia la superficie la curiosidad y el deseo de explorar ese límite último, el de la metáfora, que camina en un incierto equilibrio sobre la cuerda floja entre «realidad» y «ficción». La proposición de Catalina de feminizar el cuerpo de un anciano, rayana en la destrucción del secreto teatral, es tan riesgosa que ni siquiera el intrépido Petruchio se atreve a aventurarse en ese

juego. De ahí la urgencia con que lo interrumpe. Al desactivarse por segunda vez la lúdica lingüística, Catalina se disculpa con Vincentio y justifica su error diciendo: «*Pardon, old father, my mistaking eyes, / That have been so bedazzled with the sun....*» (44- 45) –Perdona, anciano padre, el error de mis ojos,/ Tan encandilados con el sol.... Unifica así las dos situaciones lúdico- actorales propuestas por su marido y reivindica su triunfo en ambas instancias: ha aprendido a jugar, a actuar, a improvisar, a liberarse de su enojo y su resentimiento, de su visión literal, unívoca, monolítica y trágica de la vida, y en esa emancipación ha encontrado la alegría y la posibilidad de construir una relación feliz con Petruccio. Para la audiencia, sus palabras sintetizan algo más que un juego: resumen la multiplicidad de dimensiones desplegadas en unas pocas líneas. Todos los participantes del evento teatral, dentro y fuera del escenario, acaban de jugar a reconsiderar el universo.

Este juego no es posible sin las palabras y en última instancia exige el abandono de la propia percepción, que siempre se encuentra culturalmente condicionada. Jugar a tomar a un anciano por una doncella, o al sol por la luna, es también jugar a tomar a un escenario londinense por Padua, a una mujer asertiva por sumisa, a un borrachín de pueblo por un gran aristócrata, o a un muchacho por un paje y luego por la esposa de un borrachín devenido Lord. Se trata de violentar alegremente el vínculo convencional y arbitrario entre ciertos significantes y ciertos significados, y revisar, entre otros, el valor, culturalmente establecido y naturalizado, de términos como «fierecilla», «doma», «sol», «luna», «anciano», «doncella», «comedia». Shakespeare ofrece varios ejemplos para facilitar el camino y luego se retira, en una respetuosa interpelación a su público para que complete el espacio conceptual. La comedia shakesperiana es disruptiva del género y de los géneros: problematiza la lógica binaria entre masculino y femenino (Belsey, 2005) de la misma manera en que tensiona las categorías convencionales del género dramático. En última instancia, lo que la audiencia debe resolver es la discrepancia entre lo que sabe acerca de la comedia y *esta comedia*, para así comprender lo que el poeta parece estar señalando acerca de los géneros teatrales tal como él los concibe sobre su escenario.

No resulta sorprendente que la confluencia de dos de las tramas al final de la obra presente un brutal contraste, no tanto entre dos concepciones diferentes del matrimonio, sino más bien entre un género agotado y obsoleto, que Shakespeare parodia implacablemente, y un género experimental que emerge con frescura, ya sin obturaciones. La historia de Bianca y Lucentio ha servido al dramaturgo para denunciar una vez más la obsolescencia del paradigma petrarquista –la estética todavía dominante en la cultura isabe-

lina y resistida explícitamente por Shakespeare y sus contemporáneos— que acompaña con su discurso y su fosilizado imaginario la configuración patriarcal vetusta de Padua. Como en muchas otras oportunidades, el dramaturgo escenifica las consecuencias destructivas de una estética que produce estereotipos y estigmas en una sociedad que vive, ama, odia y juzga en base a apariencias. Quizás no sea desacertado afirmar que Petruchio y Catalina son la única pareja realmente feliz, no sólo en esta obra sino en todo el canon shakesperiano.

VII. Géneros enmarcados

Finalmente, cabe recordar que *La Fierecilla* es una obra enmarcada que, a diferencia de todas las demás obras-dentro-de-obras que Shakespeare incrusta en sus escritos, adquiere una prominencia que suele resultar en la omisión, en la mayoría de sus versiones teatrales y cinematográficas, del marco que le da origen. La historia de Sly abarca dos escenas previas al comienzo del primer acto y plantea claramente los ejes principales que recurrirán en el resto de la obra mediante la multiplicación caleidoscópica de planos ficcionales, por lo cual su omisión constituye el primer obstáculo a una comprensión cabal de la totalidad de la composición.

Cristóbal Sly es un típico borrachín de pueblo que al iniciarse la obra se desempeña como reparador ambulante de cacharros de cocina. Queda tendido en la vereda de una taberna luego de una pelea con la tabernera —Shakespeare deliberadamente ha modificado el género de este personaje, presente en sus fuentes— y mientras duerme es descubierto por un Lord que regresa de cazar y decide cargarlo y llevárselo a su mansión. Con el fin de entretener su tiempo libre, el Lord pone en funcionamiento un plan para hacer creer a Sly, cuando despierte, que en realidad es un aristócrata que ha sufrido una prolongada amnesia. La mayor parte de las dos escenas transcurre en el proceso de construcción de un mundo y una realidad que contribuirán a la modificación del estatuto identitario, social y cognitivo de Sly. Esta construcción es dirigida por el Lord mediante dos estrategias inescindibles, una teatral y una discursiva. Se despliegan así varias *obras-dentro-de-la-obra* que anticipan los hilos conductores presentes en el texto: las relaciones de género, el patriarcado en sus facetas más crueles y siniestras, la metáfora teatral, la actuación, la composición dramática, la metamorfosis vehiculizada por el discurso, la teoría lingüística acerca de la relación signifiicante-significado y el valor contrastivo de la lectura literal y metafórica de la realidad. Naturalmente, esta sección también alberga el esbozo del manifiesto poético-dramatúrgico acerca del valor de la experimentación con los géneros literarios, poéticos y teatrales.

Sugestivamente, y al contrario que en los textos fuente, este marco no se resuelve al final de la obra y la historia de Sly se desvanece al finalizar la primera escena del Acto I, lo cual no ha dejado de alimentar especulaciones acerca de un posible «descuido» del autor. Sin embargo, la historia que se inicia luego de la Inducción no es otra cosa que la extensión de una de las cuatro ficciones desplegadas desde el principio. La historia de Catalina y Petruchio será escenificada por una compañía de actores –*todos hombres*– que ha llegado hasta la mansión del Lord para ofrecerle servicio. Este marco refuerza el énfasis en el valor de la actuación –*play*– en tanto puerta de acceso a una dimensión de la que no parece haber retorno *deseable*, a la vez que constituye un monumental desafío que Shakespeare propone a su audiencia: otra nueva lectura posible a partir de la evaluación retrospectiva de todo lo ocurrido en función del *género* de los participantes. Los cuerpos de personajes y actores, significantes teatrales múltiples (Elam, 2005) devienen en sí mismos, a la vez, significantes y significados, empecinados en traspasar y trascender todos los planos posibles. Lejos de constituir un olvido, el tratamiento de la trama en el marco parece indicar otra de las libertades, quizás la más importante, que el dramaturgo se toma con sus textos fuente y con las exigencias del propio género de la comedia para desconcertar e interpelar a su audiencia. No es sólo el texto lo que está enmarcado en la obra, sino también las identidades que lo habitan: identidades de *género* e identidad de *los géneros*, en especial la comedia, que Shakespeare juega a revisar y reinventar.

VIII. Shakespeare espectador

A diferencia de los textos fuente que la inspiran, *The Taming of the Shrew* es una obra compleja, conflictiva, profunda, comprometida, inteligente y bella. Como la protagonista de su puesta en abismo, ofrece múltiples desafíos en cada uno de los espacios por los que se desenvuelve el acontecimiento teatral. Propone la reflexión acerca de los diversos procesos de lectura que la constituyen, tanto desde las condiciones de su composición, como desde las complejidades de su texto y desde la disparidad receptiva de audiencias y críticos.

La pluma de Shakespeare evoca, parodia, inventa, integra, distorsiona y destruye, e inexorablemente remite a la consideración obligatoria de su propio arte, que es la poesía plasmada sobre un escenario que se mira y se piensa a sí mismo. Es la lectura que resiste la banalidad de la comedia como dispositivo patriarcal y milita la comedia como un espacio en el cual las identidades de género se inscriben, se superponen y se multiplican sobre los cuerpos. Es la lectura interventiva que reinventa la comedia y la transforma en un género

más lúcido, elaborado y estéticamente interesante. El Shakespeare lector resiste también la doble moral de una sociedad hipócrita que sistemáticamente ha prendido fuego a sus mujeres desde hace siglos. Responde con la condena hacia un patriarcado violento y vetusto que, enquistado en su aparato represivo, se autoerige como custodio y disciplinador de mujeres rebeldes. Se indigna ante un poder masculino hegemónico y avasallante cuya misoginia, que aún hoy subsiste con la misma furia ígnea, estigmatiza, ridiculiza, violenta, fragmenta, secuestra, encarcela y desaparece cuerpos femeninos. Shakespeare ya lo ha visto todo. Propone a cambio su transgresión revolucionaria y su travestismo poético y dramático. Y espera, durante siglos si es necesario, a que la humanidad –de la cual es espectador, siempre– logre evolucionar para poder comprenderlo.

Referencias

- Bate, J. (1997). *The genius of Shakespeare*. London: Picador.
- Belsey C. (1985). Disrupting sexual difference. Meaning and gender in the comedies. En J. Drakakis (Ed.) (2005), *Alternative Shakespeares* (2ª ed.). New York: Routledge.
- De Beauvoir, S. (1949). *The second sex*. (H. M. Parshley, Ed. & Trad.). London: Vintage.
- Elam, K. (2005). 'In what chapter of his bosom?': Reading Shakespeare's bodies. En T. Hawkes (Ed.), *Alternative Shakespeares. Volume 2*. New York: Routledge.
- Elsom, J. (Ed.) (1989). *Is Shakespeare still our contemporary?* London: Routledge.
- Greenblatt, S. (2004). *Will in the world. How Shakespeare became Shakespeare*. New York: W. W. Norton & Company.
- McRae, J. (1991). *Literature with a small "l"*. London: Macmillan.
- Saccio, P. (Dartmouth College). (1999). *The Taming of the Shrew - Farce and romance. William Shakespeare: Comedies, histories and tragedies*. The Teaching Company. Audiolectures.
- The Compact Oxford English Dictionary 2nd ed.* (1994). Oxford: Clarendon Press.
- Wells, S. & Taylor, G. (Eds.). (2005). *William Shakespeare. The complete works* (2ª ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Williams, G. (2006). *Shakespeare's sexual language. A glossary*. London: Continuum.